

MARIETTA PIEKENBROCK

»Wir sind in Not«

*Wie wir versuchen können, aus der Geschichte
Anleitungen für die Zukunft zu entwickeln*

Im Frühjahr 2015 verwandelten der französische Choreograf Boris Charmatz und die belgische Choreografin Anne Teresa de Keersmaecker zwei klassische Kunstmuseen in einen Dance Floor und eine begehbare Installation. Was wäre, fragten sie sich, wenn die *Londoner Tate Modern* ein Museum für Tanz wäre? Was wäre zum Beispiel, wenn die Besucher des Brüsseler Kunstzentrums *WIELS* nicht nur auf Bilder und Objekte, sondern auf Tänzer und Musiker trafen? Ausgestellt wurden Bewegungen, Gesten und Klänge. Durch die bloße Anwesenheit ihrer Körper in den Räumen eines Museums zeichneten die Tänzer und Musiker das Bild einer Welt, in der Tanz und Choreografie unser Wertesystem inspirieren: Ist die Obsession für Objekte, für materielle Werte an ihr Ende gekommen? Was kann eine Gesellschaft von ihren Choreografen? Wie reagieren wir auf ihre Gedankenwelt? Welche Aufgabe hat eine Kulturinstitution in einer Gesellschaft?

Boris Charmatz und Anne Teresa de Keersmaecker entwickelten »Levée des conflits«, »manger« und »Vortex Temporum« ursprünglich für die Bühne, bevor sie diese Stücke für die Parameter eines Museums adaptierten, sie für ein größeres Publikum zugänglich machten und so neue Architekturen der Aufmerksamkeit entwickelten: Die Besucher konnten kommen und gehen, sie konnten aus der Performance oder Installation aussteigen, sie konnten sie umkreisen und mit Distanz betrachten, sie konnten teilnehmen (wie in der *Tate Modern*) oder nach ein paar Wochen (wie in *WIELS*) zurückkommen, um zu überprüfen, was sich in ihrer Abwesenheit verändert hat. Die Besucher eines Museums können (und das unterscheidet sie von klassischen Theaterzuschauern) Position und Perspektive wechseln. Es entstehen überraschende Situationen und Parcoure, die ermöglichen, die Zeit selbst zu gestalten. Der Tanz des 21. Jahrhunderts ist plötzlich nicht mehr nur eine Frage von Struktur und Form, sondern auch eine Frage der Verantwortung und Teilhabe: Wo ist mein Standort? Was kann ich tun?

Die Schönheit des »Moment Fugitif«. Was kann eine Gesellschaft von ihren Choreografen lernen?

Die choreografische Aktivierung von Museumsräumen baut auf der kritischen Theorie und den Vermächtnissen der klassischen Avantgarde und Live-Art der 1980er Jahre auf. Live-Art ist eine immaterielle Kunst, die sich auf einige wenige Mittel besinnt: Raum, Bewegung, Stimme. Die Künstler inspirierten sich an der Bildenden Kunst und an experimentellen Theater- und Tanzformen. Ihre Werke changierten zwischen Aktionismus, kritischem Diskurs und Alltagskultur. Diese erste Generation machte zunächst die Galerie oder den Stadtraum zur Bühne. Institutionskritik, Feminismus, Kapitalismus, politischer Aktivismus gehörten zu ihren wichtigsten Themen. Die Avantgarde der 1980er Jahre stellte sich in ihren Interventionen häufig selbst als Protagonisten und als Projektionsfläche zur Verfügung. Ihr Gestus war so wegweisend wie subversiv, die Schauplätze lagen (noch!) in den Nischen des öffentlichen Raums. Seit Beginn des 21. Jahrhunderts hat sich der Einfluss von Live-Art und Performance-Kunst auf bemerkenswerte Art und Weise verändert. Sie ziehen ein Massenpublikum an. Sie werden von großen Museen, privaten Sammlern oder internationalen Biennalen und Festivals realisiert. Die Künstler drängen mit ihrer Kritik an den Dynamiken des Marktes in die inneren Betriebssysteme der Museen. Dem Kunstwerk als Konsumobjekt setzen sie Prozesse, flüchtige Handlungen und soziale Choreographien entgegen. Auf intelligente Art und Weise und mit offensiver Bescheidenheit bringen die Künstler die Verhältnisse zum Tanzen: zwischen Kunst und Markt, Raum und Zeit, Mann und Frau, Geist und Materie. Mit ihren minimalistischen Aktionen haben sie universell verständliche Präsentations- und Rezeptionscodes entwickelt, die sich in ihrer sinnlichen Unmittelbarkeit auf den ersten Blick quer stellen zu den Usancen der digitalen Gesellschaft. Auf den zweiten Blick haben sie damit für das permanent Temporäre ihrer Arbeitsverhältnisse eine kongeniale, weil ebenso fluide Ausdrucksform gefunden. Für die »Biennale di Venezia« entwickelte Olaf Nicolai ein schönes, choreografisches Bild. Er konzentriert den Blick der Besucher auf das Dach des Deutschen Pavillons, wo er eine unsichtbare Werkstatt einrichtete, die Bumerangs herstellt. Von Zeit zu Zeit sah man Figuren an den Rand des Daches treten und einen Bumerang in den Himmel über Venedig schleudern. Eine exponierte, elegante Geste, die unserer Aufmerksamkeit eine neue Richtung gibt, sie ins Imaginäre lenkt, bevor sie sich den Blicken wieder entzieht. Ein Manifesto für die Schönheit des *moment fugitif*.

Die Regisseure und Choreografen, die aktuell Aufführungen zu Ausstellungen machen oder ein ganzes Opernhaus zur Bühne – wie Boris Charmatz zum Auftakt der Herbstsaison im Palais Garnier der Pariser Oper – sprechen eine Einladung an das Kollektiv aus, sich im Hier und Jetzt, zur gleichen Zeit im gleichen Raum zu treffen. Doch anders als die Künstler der früheren Live-Art-Avantgarden treten sie nicht mehr selbst als Protagonisten in Erscheinung. Der Regisseur oder Choreograf spielt keine dominante Rolle mehr, er wird zum Teil einer Landschaft, in der

er ein Publikum zu Bewegung, Partizipation oder Party nach choreografischem Protokoll animiert. Der zeitgenössische Tanz hat sein Potenzial entdeckt, große Gemeinschaften und Gesellschaften zu koordinieren und neue mentale Räume zu eröffnen – für die Kunst, das Publikum und die Stadt. Dabei setzt er dem Digitalen das Körperliche entgegen, der formalen Kontrolle die sinnliche Erfahrung, dem klassischen Schönen die Atmosphäre: *Walk in, work it, move on, hands up, come together!*

Theater haben viel institutionelles Wissen aufgebaut, aber müssen nun erleben, dass Strukturen und Erfahrungen die Psyche einer Institution belasten können, wenn es darum geht, auf Herausforderungen dynamisch zu reagieren

Das gemeinsame Zelebrieren von Kunst – und darin mag der nachhaltige, permanente Sinn der temporären Künste liegen – ist für eine moderne Gesellschaft das Ritual par excellence, um ihre Identität über Wandel und Transformation zu definieren. Die Museen und Bühnen erleben einen grundlegenden Funktionswandel. Von einem Ort der Präsentation und Selbstvergewisserung, von einem Ort der Sammlung und Archivierung, entwickeln sie sich immer stärker zu interaktiven, dynamischen Laboratorien für Fragen, Phänomene, Konflikte und Bewegungen der Gegenwart. In neuen Museumsarchitekturen hat dieser Wandel in Form von modulablen Bühnen, Werkstätten, Education-Räumen, offenen Bibliotheken und Auditorien für Lectures und Diskussionen Gestalt angenommen. Und wie reagieren die Theater auf den Transformationsbedarf?

Im Frühjahr wurde der belgische Museumsleiter Chris Dercon an die Spitze der traditionsreichen *Volksbühne* berufen. »Kollaboration als Modell« heißt die Arbeitshypothese. Mit der Berufung und Bekanntgabe der Pläne stürzte das deutsche Theatersystem aus seinem Gleichgewicht. Wird man es in Zukunft nur noch mit Projekthäusern und temporären Zuständen zu tun haben? Schwere Vorwürfe stehen seitdem im Raum: Geringschätzung, Leichtfertigkeit und Missachtung im Umgang mit einem wichtigen Kulturgut, dem deutschen Theatersystem. In seiner Reflexion über das Verhältnis von institutionalisiertem und freiem Theater benennt der Soziologe und Autor Dirk Baecker die Situation als »Katastrophe im System«. Die Theater stehen vor einem Wechsel zentraler Orientierungen. Sie haben viel institutionelles Wissen aufgebaut, aber müssen nun erleben, dass Strukturen und Erfahrungen die Psyche einer Institution belasten können, wenn es darum geht, auf künstlerische und ökonomische Herausforderungen dynamisch zu reagieren.

Systemische Katastrophen und Störfälle sind strenge Lehrmeister. Mit vulkanischer Energie lenken sie die Aufmerksamkeit auf verkapselte Probleme. Wir werden häufig nach der Zukunft des Theaters gefragt. Doch wir sind keine Propheten. Wir wissen nicht, welche Zukunft der Fall sein wird. Aber wir können versuchen, wozu Alexander Kluge uns immer wieder anleitet: Elemente zu identifizieren, die Zukunft charakterisieren. Wir können versuchen, aus der Historie Anleitungen

für die Zukunft zu entwickeln. Wo zum Beispiel liegen die Wurzeln unserer Theater-Strukturen? Der Blick auf ihre Entstehungsgeschichte führt uns über den Umweg der Hoftheater und der wenig erfolgreichen Nationaltheater, die sich im 18. Jahrhundert als Aktiengesellschaften in den Handelsstädten gegründet hatten. Ihre Identität leitete sich aus zwei Aufgaben ab: die öffentliche Selbstreflexion mit künstlerischen Mitteln zu organisieren und eine institutionell abgesicherte Sozialstruktur für Schauspieler und Dramatiker zu etablieren. Rollenmodell war die *Comédie Française*, zentraler Bezugspunkt das literarische Drama. In ihren normativen Forderungen spiegelte sich ihr Charakter als Musterbühne einer aristokratischen Gesellschaft. Mit dem Reformkopf und Theaterautor Gotthold Ephraim Lessing betrat ein bürgerlicher Intellektueller die Bühne, der mit der Schwungmasse seines kulturpolitischen Selbstbewusstseins eine stärkere Identifikation, einen stärkeren Affektbezug zwischen Bühne und Zuschauerraum forderte. Er machte das tendenziell körperlose Spiel des höfischen Theaters durchlässiger für eine Choreographie an Requisiten (der Dolch, die Haarnadel, das Taschentuch, der Stuhl), die den Schauspieler geradezu zwangen, gestisch zu agieren. Allein in diesem einen, feinen Verschiebungsmoment von der wörtlichen Rede zum körperlichen Spiel, vom Sprechen zum Machen, erhöhte sich die Spiegeleffektivität zwischen der Bühne und der privaten Innenraum-Wirklichkeit der Zuschauer. Lessings Trauerspiele werden hier lesbar als dynamische Wechselspiele zwischen einem pädagogischen, poetologischen Konzept und einem Theater als nationalem Institut. Was können wir von diesem radikalen Reformler lernen für die Zukunft des Theaters?

»Prima Materia« ist nicht mehr die Sprache allein. Die theatralen Formen des 21. Jahrhunderts fordern uns zu neuen strategischen Antworten heraus, damit Kulturinstitutionen sich evolutionär entwickeln können

Viel! Bis heute basieren theatrale Stadtkulturen (dazu gehören Stadttheater, Staatstheater, Festivals, Produktionshäuser, kommerzielle und unabhängige Bühnen) auf einem sensiblen Wechselspiel zwischen soziologischem Milieu, geistesgeschichtlicher Situation, dramatischer Form und organisatorischer Struktur. Die Spielpläne der Theaterhäuser werden bestimmt von einem komplexen Ensemble an Vorentscheidungen, die den Rahmen abstecken, in dem sich die künstlerische Produktion entfalten kann. Sie umfassen administrative Regelwerke, Abonnementsysteme, architektonische Vorgaben, technische Infrastrukturen, Vertrags- und Tarifverpflichtungen, Auslastungszahlen, vereinbarte Wirtschaftsziele. Ein solches Dispositiv an Aktendeckelworten ist eine Antwort auf ein historisches Momentum, auf einen »Notstand«, eine »dringende Notwendigkeit« – wie Michel Foucault es in »Dispositive der Macht« skizziert. Wir haben es mit einem massiven, dominanten Faktor zu tun, der – so Foucault – eine strategische Funktion hat: gestaltenden Einfluss auf die Art und die Qualität der künstlerischen Produktion. Das Dispositiv des deutschsprachigen Theatersystems, die Logik seiner Betriebssysteme, seine Idee von Kunstförderung, ist bis heute auf das Engste verknüpft mit dem Gedanken einer

nationalen beziehungsweise bürgerlichen Selbstreflexion auf der Grundlage von Literatur. Seine emphatische Rede »Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet«, bis heute eines der wichtigsten Gründungsdokumente deutscher Theaterkultur, hielt Friedrich Schiller vor der *Deutschen Gesellschaft*. Diese Gesellschaft war ein akademischer Verein, der sich als exemplarische Halb-Öffentlichkeit zur Reinigung der deutschen Sprache verstand. Den Nationalgeist eines Volkes charakterisierte Schiller als »Ähnlichkeit und Übereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet.« Noch deutlicher als bisher klingen diese Sätze seit dem Spätherbst 2015 wie die Botschaft aus einer fernen Welt. Die aktuelle Not, die Notstände des 21. Jahrhunderts rufen nach neuen strategischen Antworten, damit sich eine Gesellschaft und in Folge auch ihre kulturellen Institute evolutionär entwickeln können.

Auf meinen Reisen werde ich häufig auf das deutsche Theater angesprochen. Als Modell, ja fast schon als nostalgische Utopie. Es gehört zum kulturell Wertvollsten was wir haben, weshalb die deutsche Kultur für viele, die in unser Land kommen, ein schönes Versprechen, eine Hoffnung ist. Weshalb es auch nicht darum gehen kann, die Strukturen für die systematische Pflege und Öffentlichkeit von Dramatik und Literatur zu ignorieren, abzubauen oder zu schleifen. Aber die Zeiten, in denen man glauben kann, die deutsche Dichtkunst, die Dramenliteratur vergangener Jahrhunderte und anderer Sprachräume seien das einzige und wichtigste Fundament des zeitgenössischen Theaters, diese Zeiten sind wohl vorbei. Der Weg zu einem solchen Glauben wäre ein Rückweg. Die Bedeutsamkeit eines Theaters für ein zahlenmäßig relevantes Publikum stellt sich heute nicht mehr über die ästhetische Anverwandlung eines Stoffes alleine her, sondern auch über gemeinsame Rituale, über Möglichkeiten der Begegnung, über das Gefühl von Dazugehörigkeit, über Atmosphäre, über praktizierte Diversität.

Komplementär zum Sprechtheater haben sich in den letzten dreißig Jahren experimentelle, performancenahе Kunstformen entwickelt, die ohne geschriebenen Text und festes Haus operieren. Diese Formen des Postdramatischen nehmen auf den Spielplänen der internationalen Festivals, Biennalen und freien Produktionshäusern einen großen Raum ein. Eine wesentliche Quelle für die immer größer werdende Öffentlichkeit liegt in ihrer direkten, unvermittelten Zugänglichkeit für ein nicht-spezialisiertes, internationales Publikum. Performer und Zuschauer machen eine gemeinsame ästhetische Erfahrung. *Prima Materia* ist nicht mehr die Sprache allein, es sind Choreographien, Gesten der Teilhabe, Musik, Sound, Film, Medienkunst, Architektur, Situationen, skulpturale Installationen. Aus einer für den Theaterkontext unerwarteten und unvermittelten Konfrontation ergibt sich die besondere Intensität und Qualität der Erfahrung. Selbst im Massenpublikum einer Biennale, einer documenta, eines großen Museums oder eines Theaters fühlen sich die Besucher nicht als Kollektiv angesprochen, sondern als Einzelne.

Das Experiment ist ein Kulturgut. Warum wir für den Fortschritt der praktischen Multikulturalität neue Governance-Struktur brauchen

Trotz ihrer künstlerischen Relevanz haben diese Theaterformen keine stabilen Produktionsbedingungen, die Künstlerinnen und Künstler arbeiten ohne Planungssicherheit, ohne Mitwirkungsmöglichkeiten an den institutionellen Strukturen und ohne Einfluss auf die Verteilung der Produktionsmittel. Eine Gruppe kulturpolitischer Akteure in Nordrhein-Westfalen hat jetzt ein Exemplum statuiert. Unter § 7 hat das postdramatische Stegreifspiel – das Offene, Nicht-Kanonische, Experimentelle – im letzten Jahr Eingang in das neue Kulturfördergesetz NRW gefunden. Implizit erklärt der Paragraph das »Experiment« zum Kulturgut und versucht eine größere Kohärenz zwischen zeitgenössischer Theaterproduktion und Governance-Struktur. Immer mehr Politiker und Theaterleiter beginnen, auf diese faktische Situation konstruktiv zu reagieren, um institutionellen Modellen den Weg zu ebnen, die sich der Überlagerung der Disziplinen, der Migration von Zuschauern und Akteuren und dem Sich-Kreuzen der Formen Rechnung tragen. Das *Gorki-Theater* in Berlin, die *Münchner Kammerspiele*, das *Théâtre de Vidy* in Lausanne sind (neben anderen) Beispiele für Theaterhäuser neuen Typs. Sie wollen die Tür zur Welt weiter aufstoßen für wechselnde Sprachen und Ausdrucksformen, sie wollen fremde Kulturen miteinbeziehen, anstatt sie wie postkoloniale Objekte auszustellen und zu betrachten. Sie tragen Sorge dafür, dass das, was Claus Leggewie den »Fortschritt der praktischen Multikulturalität« nennt, auf der Bühne und im Zuschauerraum sichtbar und erfahrbar wird. Globalisierung ist nicht nur eine wirtschaftliche Realität, sondern auch ein kulturelles Phänomen, das uns auffordert, uns mit unserer Identität und der Zunahme von Differenziertheit strukturell und spirituell auseinanderzusetzen.

Im Dezember 2014 hat die Stadt Berlin uns eingeladen, an einem kulturellen Nutzungskonzept für die Tempelhofer Hangars mitzuarbeiten. Zurzeit entstehen auf dem Gelände des Tempelhofer Flughafens täglich neue Notunterkünfte für Flüchtlinge. Darunter Kinder, Jugendliche und Frauen, die sich in Zelte oder Wohnmodule zurückziehen. Die Männer treffen sich auf der Agora. Das spontane Zentrum dieser Agora ist eine Verteilersteckdose, an der eine Dreifachsteckdose hängt, in der Stecker weiterer Dreifachsteckdosen stecken, in denen wiederum Kabel stecken, die zu Smartphones führen. Sie sind die Verbindung zu einer Welt, in der Krieg und Chaos herrscht. Draußen, neben den Toiletten-Anlagen, formiert sich eine Reihe von Flüchtlingen. Der Wind zerzaust ihre Haare und die Plastiktüten, die sie in den Händen halten. Worauf warten sie? Auf Busse, die sie zum Duschen abholen und in ein benachbartes Schwimmbad bringen. Es ist schlimm zu sehen, unter welchen Umständen sich Geschichte wiederholt. »Wir sind in Not« resümiert Alexander Kluge das soziale Experiment und die Not der Ereignisse. Gemeint sind der Terror, der Syrien-Krieg und die Flüchtlingskrise. Und die Explosion der Unterschiede.

Wer ist wir? Sehen wir uns als Deutsche, als Europäer oder als Kosmopoliten?

Auf die Theater kommen Herausforderungen zu, die ihre traditionellen Aufgaben übersteigen. Der Soziologe Heinz Bude resümiert die Anforderung des Augenblicks in Gestalt einer Frage: »Die Frage, wie wollen wir leben, ist die entscheidende Frage. Und da stellt sich zuerst die Frage: Wer ist wir?« Gehört zu diesem Wir nicht auch die täglich größer werdende Gruppe an Expats, deren Muttersprache nicht die deutsche Sprache ist? Sehen wir uns als Deutsche, als Europäer oder als Kosmopoliten? Vom Tanz können wir lernen unsere Häuser zu öffnen, uns der Schwerkraft der Apparate zu widersetzen, geronnene Lösungsversuche zu überwinden. Wir müssen uns weitere Komplizen suchen, Künstlerinnen und Künstler aller Disziplinen, Regisseure, Filmemacher, Musiker, Autoren, Architekten, Wissenschaftler, Politiker, Philosophen, die mit uns die Strukturen dehnen, strapazieren, entgrenzen und wieder neu verdichten zu einer »Ordnung zur Offenheit anderer Möglichkeiten« (Dirk Baecker). Und dabei ist es egal, ob wir über ein Stadttheater, einen Hub, ein Forum in einem Stadtschloss, ein Festival, ein Weltmuseum oder eine Gewerkschaftsbühne sprechen! Wir müssen versuchen, die Öffentlichkeit in unseren Städten neu zu organisieren, um einer Gesellschaft Halt, Konsistenz, Widerstandskraft und einen gemeinsamen Erlebnisrahmen zu geben. Neben den virtuellen Netzwerken, den 20-Uhr-Nachrichten und den großen Sportereignissen haben Theater und Museen das Potenzial, große Gemeinschaften und Gesellschaften zu koordinieren und eine gemeinsame Wirklichkeit zu schaffen. Wir brauchen Modelle, die der wachsenden Komplexität und Konnektivität unseres Zeitalters Rechnung tragen. Wir brauchen mehr Musterbühnen für den Ausnahmezustand.

Für inspirierende Gespräche, Lektüre, Tanz und Performance danke ich Dirk Baecker: *Kulturkalkül* (Berlin 2014) und »Eine Katastrophe im System muss kein Unglück sein« (in: *Die Deutsche Bühne* 7/2015), Heinz Bude: *Der Kitt der Gesellschaft* (*Theater Heute Jahrbuch*, Berlin 2015), Boris Charmatz: *If Tate Modern was Musée de la danse* (Tate Modern, London 15.–16. Mai 2015), Anne Teresa de Keersmaecker: *Work/Travail/Arbeid* (Kunstzentrum WIELS, Brüssel 20.3.–17.5.2015), Alexander Kluge: *Noch sind wir weit davon entfernt, dass das spirituelle Zentrum unserer Republik die Leere seiner Räume ausfüllt* (»Perspektiven15«). Eine Tagung zum Humboldt Forum rund um Museen, Menschen, Medien. 3.12.2015), Claus Leggewie: »Navid Kermani. Preisträger des Neuen Deutschland« (*Neue Zürcher Zeitung* vom 17. Oktober 2015), Olaf Nicolai: *GIRO* (Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 2015) sowie Catherine Wood, Elena Filipovic und Florian Ebner.

